Irene Calabrò

Il respiro dell'immagine. *Lions Love (…and Lies)* di Agnès Varda

Un film imprendibile

1967: Agnès Varda è da poco arrivata in America per seguire il marito, Jacques Demy, nella promozione di *Les Demoiselles de Rochefort* (1967). In America, Demy lavora anche a *Model Shop* (1969), lungometraggio prodotto dalla Columbia Pictures[1]. Accanto al marito, Varda s'innamora di Los Angeles; con la sua macchina da presa *documenta* le figure che incontra, e che incarnano le rivoluzioni che attraversano il paese: un pittore – *Oncle Yanco* (1967) –, le *Black Panthers* (1968). Appare, poi, un film che sta a metà strada tra la finzione più manieristica e il più vivo documentario, e che sembra segnare il primo periodo americano di Varda[2]: *Lions Love (…and Lies)* (1969), «il progetto americano forse più sfuggente ma anche più esplicitamente cinefilo e innamorato»[3].

Lions love (…and Lies) è ambientato in una grande villa hollywoodiana nel giugno 1968, dove abitano tre hippies che vivono in libertà una relazione poliamorosa[4]. Viva, la musa di Andy Warhol, ama ed è amata da Jim Rado e Jerry Ragni, attori e autori del musical *Hair.* I tre protagonisti sono i nuovi miti di una Hollywood di cui Varda, però, cattura la situazione catastrofica[5]. Viva, Jim e Jerry sembrano non curarsi del declino hollywoodiano, di cui apprendono la notizia attraverso la televisione o il telefono – l'assassinio di Bob Kennedy, il ferimento di Andy Warhol –; della decadenza cinematografica, teatrale e letteraria americana. Come accade nei film della Nouvelle

1 Cfr. L. Malavasi, *America*, in L. Malavasi, A. Masecchia (a cura di), *Pianeta Varda*, Edizioni ETS, Pisa 2022, pp. 17-18; C. Rickey, *A Complicated Passion: The Life and Work of Agnès Varda,* W. W. Norton & Company, New York 2024.

2 Sui due soggiorni americani di Varda avvenuti rispettivamente alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Ottanta, si veda almeno: Malavasi, *America*, cit., pp. 16-21.

3 Malavasi, *America*, cit., p. 19.

4 Cfr. K. Conway, *Agnès Varda*, University of Illinois Press, Urbana-Champaign 2015, p. 133.

5 Cfr. C. Clouzot, *Hippies et Black Panthers: L'Américanisation d'Agnès*, «Cinéma 70», n. 143, février 1970, pp. 58-63. Citato anche in S. Cortellazzo - M. Marangi, *Agnès Varda*, Edizioni EDT, Torino 1990, pp. 122-123.

Title

The breath of the image. Lions Love (...and Lies) by Agnès Varda

Abstract

The contribution aims to investigate the concept of gesture, distinguishing it from action, by analysing some key sequences of Agnès Varda's *Lions Love (…and Lies)* (1969). If the sequence in which Varda and director Shirley Clarke are the protagonists is emblematic of the notion of action, the last sequence of the film in which one of the protagonists, Viva, "decides" only to breathe, opens a definition of gesture, which allows access to a "pure image".

Keywords

Hollywood - gesture - action - breath - non-human

Vague[6], tra le mura di quella "Villa Fake", dove tutto è pura finzione, «tutto è plastica» – come dichiarano agli spettatori e alle spettatrici i tre personaggi, eterni adolescenti che non riescono a divenire adulti[7] –, la realtà riverbera i suoi rumori più assordati. Che la finzione sia inseparabile dalla realtà; che i movimenti manieristici dei tre personaggi e i sogni di una vita e di un amore che non possono realizzarsi concretamente siano mescolati e confusi al clima di morte e di rivoluzione che pervade Hollywood, ogni immagine, ogni movimento di *Lions Love (…and Lies)* lo esprime. Soprattutto quando nella villa piomba la regista Shirley Clarke, intercessore di Varda, «che progetta di fare un film in cui usare le star come fossero persone reali»[8]. D'altronde, l'obiettivo di *Lions Love (…and Lies)* è indagare la possibilità (o meno) di fare un film a Hollywood, dove è necessario mescolare la realtà e la finzione, spingendosi più verso un "cinema-menzogna" che verso un cinema-verità[9].

Shirley Clarke lavora in un'industria cinematografica dominata da uomini che si occupano solo delle questioni economiche legate alla produzione[10]; per questo motivo, Varda vuole che Clarke metta in scena il suo suicidio, perché impossibilitata a fare cinema liberamente. Il *gesto estremo*, però, viene rifiutato da Clarke[11]: nella realtà, lei non commetterebbe mai un'azione del genere. A causa del rifiuto, Varda è costretta a entrare in scena,

6 Cfr. Malavasi, *America*, cit., p. 19.

7 Cfr. A. Varda, G. De Caunes, *Agnès Varda à propos de son film "Lions Love"*: https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00014071/agnes-varda-a-propos-de-son-film-lion-s-love-22; A. Cornand, *Lions Love*, in T. Jefferson Kline (a cura di), *Agnès Varda: interviews*, University Press of Mississippi, Mississippi 2014, p. 50.

8 *Ibidem*.

9 A. Varda, *Varda par Agnès*, Éditions Cahiers du cinéma et Ciné-Tamaris, Paris 1994, p. 248. Sul "cinema-menzogna", mi permetto di rinviare a I. Calabrò, *Tra due, lo scarto.* Documenteur *di Agnès Varda*, «PHILM. Rivista di Filosofia e Cinema», 1, 2022, pp. 197-204.

10 Z. Li, *Women Directors on the Edge of Hollywood: Agnès Varda/Shirley Clarke in and beyond* Lions Love *(1969)*, in C. Kennedy-Karpat, F. Çiçekoğlu, *The Sustainable Legacy of Agnès Varda. Feminist Practice and Pedagogy*, Bloomsbury, London-New York-Dublin 2022, p. 65.

11 Cfr. C. Clarens, *Varda et "Lions Love"*, tr. fr. De D. Villain, «Cahiers du cinéma», n. 214, jullet-août 1969, p. 13.







Agnès Varda,
Lions Love (…and Lies)
-
(1969)

per mostrare, *realmente*, l'esigenza della sua finzione: Clarke deve solo *far finta* di voler morire, senza interrogarsi sul suo gesto; deve solo eseguire le direttive della regista; deve solo accettare di morire, incarnando le morti già in corso di Hollywood, del cinema, dell'arte e della politica.

In questa sequenza cruciale, in cui irrompe nella scena, Varda non tradisce il suo lavoro con gli attori e i personaggi: nonostante cerchi di evitare «una messa in scena troppo meccanica»[12], i gesti e i movimenti dei personaggi e degli attori devono seguire la logica filmica che Varda intende realizzare – la sua *cinécriture*. Tuttavia, Shirley Clarke incarna propriamente un tentativo di sottrarsi all'azione decisa da Varda, in cui non riesce a *identificarsi*. In questa scena, allora, ritornano le questioni su cui Viva, Jim e Jerry si interrogano all'inizio del film: cosa significa essere attori? In che maniera agisce l'arte sulla realtà? E soprattutto: qual è lo statuto di un'azione che tenta di sganciarsi da qualsiasi logica filmica? Quest'ultima domanda potrebbe rivelare una posta in gioco di *Lions Love (…and Lies)*, cioè, del film più "imprendibile" del primo soggiorno americano di Varda, laddove si consuma probabilmente la trasformazione dell'azione scenica e la ridefinizione del gesto al cinema.

Sospensione

Shirley Clarke tenta di interrompere l'azione pensata da Varda, ma rientra nel personaggio immediatamente dopo l'irruzione sulla scena della regista di *Lions Love (…and Lies)*. Clarke, allora, non potendosi identificare nei suoi "reali gesti", si identifica in quelli del personaggio concepito da Varda; il suo corpo è costretto nella logica filmica: rientra nel ruolo.

Ragionando sullo statuto del corpo nel cinema moderno, Deleuze nota come il corpo stesso messo in scena si ritrovi a uscire da ogni ruolo, da ogni "soggetto", per liberare un impensato della vita che non è comunicabile, ma solo esprimibile tramite un *gestus* (concetto mutuato da Brecht):

> In genere chiamiamo gestus il legame o il nodo degli atteggiamenti fra loro, il loro coordinamento gli uni con gli altri, ma in quanto non dipende da una storia preli-

12 Cortellazzo - Marangi, *Agnès Varda*, cit., p. 93.

> minare, da un intreccio preesistente o da un'immagine-azione. Al contrario, il gestus è lo sviluppo degli atteggiamenti stessi e, a questo titolo, opera una teatralizzazione diretta dei corpi, spesso molto discreta, poiché avviene indipendentemente da ogni ruolo[13].

Il gesto, dunque, è il concetto che nel cinema indica la sospensione dell'azione scenica a favore dell'apertura di uno spazio propriamente incatturabile: per questo motivo, è impossibile «fissare o esaurire il gesto in un'azione identificabile e, come tale, imputabile a un soggetto e, insieme […] l'impossibilità di definire il soggetto»[14].

Il rifiuto di Shirley Clarke di inscenare un suicidio è un'azione e non un gesto: non solo perché rientra nell'azione della logica filmica vardiana, ma soprattutto perché ricollega il rifiuto dell'azione stessa alla sua identità reale – Clarke afferma, quando interrompe la finzione: «non posso farlo Agnès, mi dispiace, non sono un'attrice. […] Di certo non mi ucciderei mai per non essere in grado di fare un buon film».

Nell'ultima cruciale sequenza di *Lions Love (…and Lies)*, è Viva a sospendere qualsiasi azione scenica, "compiendo" propriamente un gesto. Il film si conclude con tre sequenze molto intime: di ciascuna è protagonista uno dei tre personaggi, che, guardando in camera, sembra quasi confessarsi rispetto a sé stesso o a sé stessa e rispetto al mondo in cui vive.

Nella prima, Jerry, sorseggiando un bicchiere di latte, brinda all'America, alla sua violenza, alle sue guerre, ai suoi morti in autostrada, alla sua povertà, ma anche a sé stesso, a noi spettatori e spettatrici, alla famiglia e agli aerei. Nella seconda "confessione", Jim si dichiara un attore, ma si spoglia della parrucca che, fino a quel momento, ha indossato: difatti, seppure nel film sia entrato in una parte, non ha mai smesso di essere sé stesso.

---

13 G. Deleuze, *L'immagine tempo. Cinema 2*, tr. it. di L. Rampello, Einaudi, Torino 2017, pp. 223-224.

14 G. Agamben, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, p. 138.



Agnès Varda,
Lions Love (…and Lies)
-
(1969)

Dell'ultima, fondamentale sequenza, che chiude il film, è protagonista Viva: eterea, vestita – in *Lions Love (…and Lies)* è spesso nuda – guarda in camera e si rivela:

> Sto facendo questo film perché:
> A. Pensavo che mi avrebbero dato un copione da leggere con delle battute da memorizzare e pensavo che sarebbe stato facile. Ho sempre voluto fare un film romantico, tragico... una storia d'amore tipo soap opera, con battute imparate a memoria come: «Oh, tesoro, non sapevo che avessi il cancro! Cosa facciamo adesso? Chi pagherà il conto dell'albergo?». Invece, ancora una volta, ho dovuto inventare le mie battute.
> B. Sono così stanca di essere nuda-sbattuta-stuprata nei film, che ho pensato che sarebbe stato bello indossare dei vestiti per cambiare. Non che io abbia qualcosa contro la nudità. Se avessi un corpo come quello di Raquel Welch non mi vestirei mai. Ma in realtà, sono anche…
> C. Sono così stufa di fare monologhi che vorrei solo respirare per un minuto.

Dopo la sua battuta, per un minuto, Viva, abbracciandosi, guarda in camera e semplicemente, quasi inavvertitamente, respira.

Il suo rifiuto è assoluto: prende spazio nell'immagine; sospende qualsiasi azione scenica; interrompe il flusso delle parole, dei



Agnès Varda,
Lions Love (…and Lies)
-
(1969)

suoni e dei movimenti che pervadono il film vardiano, e *decide di respirare*. Viva non dirà più una sola parola sino alla fine; non un movimento: sentiremo, in *voice over*, solo uno scambio di battute in cui Varda chiede il minutaggio della scena, fino a quando non decide di tagliarla e di concludere il film, con una luce abbagliante che brucia l'immagine, lasciandoci con il sorriso quasi fantasmatico di Viva.

La decisione di Viva di respirare è dell'ordine del gesto, nella misura in cui il respiro va innanzitutto al di là della possibilità di deciderlo: la respirazione, infatti, è propriamente una «animazione del vivere»[15], che si spinge oltre la possibilità di riferirsi al soggetto stesso che respira – è impersonale. Il corpo di Viva, respirando, libera una *vita animata* che quasi perde le sue fattezze umane: è, piuttosto, una forma di vita animale[16], al limite anche vegetale[17], che dunque indica un'eccedenza dell'umano. Disattivando la dinamica dell'azione, Viva diviene una pura immagine che forse destituisce persino la potenza affabulatrice che caratterizza la *cinécriture* vardiana[18]: sospendendo il linguaggio, Viva, nell'epoca del declino del cinema, dell'arte e della poli-

15 M. Macé, *Respire*, Éditions Verdier, Lagrasse 2023, p. 57.
16 Ivi, p. 58.
17 La sequenza in questione potrebbe essere utile a pensare l'ecologia delle immagini che caratterizza soprattutto gli ultimi lavori vardiani. Cfr. A. Masecchia, *Varda: Les plages d'Agnès*, Carocci, Roma 2024, p. 119.
18 Cfr. Varda, *Varda par Agnès*, cit., p. 7.

tica, sembra restituirci, cioè «restituire alle vite umane ciò che esse di più prezioso hanno perduto rispetto ai secoli precedenti: il proprio gesto, ossia il libero uso del proprio corpo»[19]. Il silenzioso, immobile gesto di Viva, infatti, sospende qualsiasi logica – politica, cinematografica, artistica – che sta a fondamento della contemporaneità catastrofica in cui non è più possibile esprimere un gesto *libero*.

Sospendendo la sua parte nel film di Varda, ma anche la sua stessa "personalità reale", la decisione di Viva di respirare sfugge persino alla volontà stessa di interrompere l'azione o, forse, meglio, sembra introdurre nell'ultima sequenza del film vardiano «l'illogico, la contraddizione, il caso»[20]: come se portasse gli spettatori e le spettatrici a non riuscire a venire mai a capo del carattere gestuale stesso della respirazione, rendendo insopportabili, infiniti i secondi in cui Viva respira guardandoci. In questo venire meno di ogni logica, il volto di Viva, aprendosi in un sorriso, scompare fantasmaticamente in un bagliore cocente: quasi a voler bucare il nostro sguardo, il suo gesto – il respiro – non apre ad alcuna conseguenza; si direbbe che propriamente non *concluda* nemmeno il film di Varda, nella misura in cui apre a uno spazio e a un tempo che sembrano non appartenere a questo mondo[21]. Il gesto di Viva, allora, apre a una pura immagine; a uno spazio e a un tempo indefinibili, dove rischia di sprigionarsi una vita che eccede l'umano; dove persino la *cinécriture* di Varda sembra perdere i suoi pur contraddittori cardini, per aprire a un impensato del pensiero, dove le parole

19 G.L. Solla, *Walter Benjamin. Pensare per immagini, inventare gesti*, Feltrinelli, Milano 2023, p. 30.

20 G.L. Solla, *Buster Keaton: l'invenzione del gesto*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016, p. 39.

21 «"Kafka", scrive Benjamin, "apre dietro ogni gesto – come El Greco – il cielo" (6, 137). Cosa implica questa formidabile affermazione? Cosa comporta che dietro ogni gesto non si apra l'azione, né la spiegazione, ma "il cielo"? Il cielo è, forse per tutti, la prima esperienza della vastità di uno spazio che non si limita a essere terrestre, ma sconfina verso altri ordini cosmici. È là dove non possiamo arrivare con i piedi, ma solo con lo sguardo. Non possiamo occuparne lo spazio, ma esso si fa per noi immagine». Id., *Walter Benjamin*, cit., p. 139.

non sono ancora arrivate o non possono più arrivare; dove i movimenti sono sospesi, perché il loro tempo deve ripartire da una luce accecante: forse da quella che Cézanne una volta ha definito come l'alba di un nuovo mondo, di un mondo prima dell'uomo[22].

22 Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, tr. it. di J.-P. Manganaro, Einaudi, Torino 2016, p. 103.